

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

15 : 1 | 2018

Varia

Compte-rendu des journées d'études « Chanson et parodie »

Aix-en-Provence, 29 février–1^{er} mars 2016

Luigia Parlati et Irene Gallego Blanco



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/6199>

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2018

Pagination : 151-154

ISBN : 978-2-913169-45-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Luigia Parlati et Irene Gallego Blanco, « Compte-rendu des journées d'études « Chanson et parodie » », *Volume !* [En ligne], 15 : 1 | 2018, mis en ligne le 05 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/6199>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Comptes rendus

Compte rendu des journées d'études « Chanson et parodie »

Aix-en-Provence,
29 février –
1^{er} mars 2016

15
1

Par Luigia Parlatti et Irene Gallego Blanco

Dédiées au rapport entre chanson et parodie, les journées d'études du 29 février et 1^{er} mars 2016 ont été organisées à Aix-en-Provence par Perle Abbruggiati, responsable de l'axe « Pratiques d'écriture » du CAER (Centre études romanes, AMU). Elles se sont déroulées dans deux lieux, la Maison de la Recherche et le théâtre Le Petit Duc, cadre charmant et évocateur des pratiques artistiques interrogées dans le colloque. Autour de questionnements divers, les journées ont rassemblé de nombreux littéraires, notamment italianistes et hispanistes, et, dans une moindre mesure, des musicologues.

Une définition large de la parodie

Si dans plusieurs communications la définition de la parodie s'appuie, au moins au départ, sur celle donnée par Gérard Genette dans *Palimpsestes* – c'est-à-dire comme « détournement de la lettre d'un texte (ou d'un hypo-texte) au moyen d'une transformation minimale, ludique, non-satirique » (Genette 1982 : 37) –, celle-ci fut enrichie au fur et à mesure des interventions et des échanges entre les participants. C'est par une approche de la parodie comme travail de création et de transformation stylistique, que l'intervention de Gerhild Fuchs aborde le cas du cabaret musical de Renato Carosone, artiste napolitain qui, avec son Sestetto, se produisait dans les cabarets et les théâtres les plus en vogue de l'après-guerre. Entre actualisation et renouvellement, Carosone et ses musiciens opéraient une réinterprétation des musiques déjà existantes, à travers notamment deux procédés : renforcement de la charge comique de la chanson, en recourant surtout à la mimique, aux accessoires et aux sonorités des instruments musicaux, et insinuation de la veine comique dans le répertoire mélodramatique. Si le cabaret de Carosone est tributaire d'un monologue comique propre aux variétés, la *macchietta*, il ajoute cependant la « napolitanisation » des rythmes et des genres musicaux nord-américains. Il propose ainsi un point de vue auto-dérisoire et pragmatique des stéréotypes sociaux en même temps qu'une certaine résistance symbolique aux modes étrangères.

Dans un autre cadre, celui de la télévision, la parodie est abordée par Nicolas Klein

comme un objet kaléidoscopique. Celui-ci s'intéresse au programme satyrique *Polonia* (2006) produit par la télévision catalane. S'appuyant sur l'indignité généralisée ressentie par les Espagnols envers les figures politiques, les sketches musicaux de la « Familia Irreal » parodient les comportements de la famille royale espagnole tant à travers la musique, le registre langagier que la gestuelle. Tout comme dans d'autres exemples proposés par Klein (festival de l'Eurorecession), ce sont des opérations stylistiques précises qui interviennent dans l'artefact parodique – où la chanson est à la fois objet parodié et support de parodie – et qui favorisent la réflexion et la critique sociopolitique. Muriel Gallot et Perle Abbruggiati, quant à elles, s'interrogent sur la parodie dans une dimension historique, c'est-à-dire comme un processus d'appropriation et d'actualisation de certaines chansons sur une temporalité longue. Les deux chercheuses approchent les objets-chansons du point de vue des traductions, des remaniements, des changements textuels, et la parodie s'associe ici à la matérialité, à la possibilité de recomposer et de décomposer la chanson. Le thème du « démembrement » est présenté par Gallot comme un procédé stylistique dans le cas des chansons des alpins où de nouveaux personnages remplacent les anciens en écho aux changements sociopolitiques successifs. S'appuyant sur l'appropriation de la *Java des bombes atomiques* de Boris Vian faite par le groupe italien L'Armeria Dei Briganti, Abbruggiati aborde le « démembrement » comme un dispositif formel qui consiste à découper en morceaux les parties d'une chanson pour les reconstituer avec un nouveau sens. Un excursus des versions plus ou moins fidèles (Serge Reggiani, Fausto

Amodei) permet à la chercheuse d'affirmer que la parodie contribue aussi à la patrimonialisation de la chanson.

La parodie et la critique sociale

La parodie, toujours polysémique et parfois aussi polémique dans son aspect de moquerie, peut être mobilisée comme un ressort pour véhiculer une critique sociale ou pour aborder des sujets tabous. Cependant, tel que le soulignent Céline Pruvost, Alison Carton et Stephane Chaudier, l'exagération parodique de certains sujets polémiques du point de vue politique et moral (le machisme, le fascisme) peut justement annuler l'opération critique et provoquer en retour une condamnation sociale de l'auteur de la parodie. C. Pruvost montre, de son côté, comment la parodie permet à Edoardo Bennato, *cantautore* italien, de remettre en question l'idéologie d'une gauche « politiquement engagée », aussi bien que son orthodoxie. Prenant en compte l'album *Sono solo canzonette* (1980), Pruvost montre que cette opération critique repose notamment sur un système parodique construit sur des archétypes issus de l'univers du conte (Peter Pan) et sur des références précises au monde social et politique italien de l'époque. Ce même jeu parodique entre conte et chanson italienne est utilisé par le mouvement féministe romain décrit par Carton. Dans ce cas, la chanson *Canzone di Marinella* de Fabrizio de André est mise en scène dans l'espace public par les féministes avec l'intention de désacraliser la représentation traditionnelle de la femme (mère, femme au foyer). S'appuyant sur le

modèle de la chanson de De André, cette manifestation publique tire sa force politique de la transposition du contenu non conventionnel de la chanson (la mort violente d'une prostituée racontée poétiquement) sur un registre de performance amusant et comique. Mais la parodie d'un discours machiste peut devenir aussi très dérangeante tant et si bien que l'on vient à douter de certaines formes d'autodérision : c'est le cas des textes du rappeur Orelsan commentés par Chaudier. Ici, l'énonciation d'un discours « macho » par plusieurs personnages, au féminin et au masculin, joués par le rappeur, nous plonge dans une ambiguïté dérangeante et agressive qui interroge de manière encore plus flagrante les limites de la parodie et de sa compréhension.

15
1

Opérations parodiques et genres musicaux

Suivant une analyse musicologique, Catherine Rudent aborde la parodie comme forme musicale à partir d'une série de chansons de Boris Vian, Henri Salvador et Michel Legrand. Ces morceaux reprennent des éléments stylistiques propres au modèle des classiques du rock américain des années 1950 (Bill Haley, Little Richard, Elvis Presley) tels que hoquet, falsetto, *vocal shouting*, respiration coupée. L'exagération de ces techniques vocales, l'hilarité des textes chantés (« Vas t'faire cuire un œuf, man ! », « Rock-Hoquet ») et l'emploi du *nonsense* dans certaines expressions favorisent un jeu de distance/proximité avec l'original.

En nous rappelant que Vian était un grand amateur de jazz, Rudent interprète ces jeux de décalage comme une critique du rock'n'roll et une dénonciation de la racialisation de ce style de musique.

Le colloque se conclut avec une réflexion sur le rapport entre le geste parodique et des figures à caractère universel ou « monstres sacrés ». En s'appuyant sur la figure de Marlène Dietrich, Florence Bencaud analyse plusieurs performances développées autour des reprises des chansons célèbres du film *L'ange bleu*, où elle souligne quatre fonctions ou dimensions différentes de la parodie : hommage, ludique, iconoclaste et transgressive. Cette communication montre comment l'actualisation du mythe par la parodie, comme hommage respectueux ou distorsion grotesque, déplace la star d'un régime à un autre, d'un passé révolu ou stabilisé par l'imaginaire à un autre présent où le mythe peut se défaire dans le temps de l'histoire. Ce déplacement opéré *par* et *à travers* le corps n'est pas simplement un désir d'imitation, il peut aussi favoriser une attitude critique, réflexive et de changement.

Dans la dernière communication, Stéphane Hirschi envisage la construction d'une filiation entre deux chansons auto-parodiques, *Ecce homo* de Gainsbourg (1981) et *Docteur Renaud, Mister Renard* de Renaud (2002). Le chercheur commence par souligner l'ensemble des opérations à l'aide desquelles Gainsbourg crée le personnage de Gainsbarre, dont ressort l'usage d'un lyrisme ambigu, entre des connotations douloureuses propres à la Passion et d'autres plus joyeuses renvoyant au monde du reggae. Ce jeu de dédoublement est repris explicitement par Renaud, où l'exhibition acharnée

de douleur et la charge nostalgique se font depuis une posture de distanciation qui transforme la présentation de soi en auto-dérision. On est face à une appropriation et une actualisation de plusieurs référents – de la figure du Christ aux personnages de Dr. Jekyll et Mr. Hyde, en passant par celui de Gainsbarre – qui renvoient à un héritage commun ou mémoire collective. Au regard de cet exemple, l'opération parodique se révèle également comme un processus de subjectivation, un ressort pour la reconfiguration des relations aux autres et à soi-même.

Bibliographie

Genette Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Sound System Outernational # 4 Strictly Vinyl Conference Goldsmiths, University of London, 13 janvier 2018

Par Jean-Christophe Sevin

Arriver à Goldsmiths (Université de Londres), dans ce sud-est londonien qui a connu l'arrivée des premiers Jamaïcains dans l'après Seconde Guerre mondiale, qui plus est, prendre place dans le Stuart Hall Building, voilà qui fait sens pour assister au symposium *Sound System Outernational*¹, dont l'initiative revient au groupe de recherche

1 *Outernational* est issu de la terminologie rastafarienne, adopté ici en respect pour la contribution de ce mouvement à la culture du *sound system*. Pour une explication de l'origine du terme, cf. Blacker Dread sur le site du Black music research unit : <http://blackmusicresearchunit.co.uk/blacker-dread-and-molly-dineen-the-origins-of-the-term-outernational>. Son usage fait aussi référence à ce qui apparaît aux organisateurs comme un des rares aspects positifs de la globalisation qui permet la coopération d'acteurs basés dans différents pays pour mener à bien des projets musicaux. Cf. D'Aquino, Henriques & Vidigal (2017).